



Perspectives chinoises

2020-1 | 2020

Images et sons de la guerre froide en Chine socialiste
et au-delà

Des étrangers familiers : images et voix des alliés soviétiques dans les films doublés de la Chine des années 1950

Nan Hu

Traducteur : Thibault Le Texier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/10853>

ISSN : 1996-4609

Éditeur

Centre d'étude français sur la Chine contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2020

Pagination : 25-32

ISSN : 1021-9013

Référence électronique

Nan Hu, « Des étrangers familiers : images et voix des alliés soviétiques dans les films doublés de la Chine des années 1950 », *Perspectives chinoises* [En ligne], 2020-1 | 2020, mis en ligne le 01 mars 2021, consulté le 10 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/10853>

Des étrangers familiers : images et voix des alliés soviétiques dans les films doublés de la Chine des années 1950

NAN HU

RÉSUMÉ : Après la fondation de la république populaire de Chine (RPC), les films soviétiques doublés sont devenus un outil important pour promouvoir l'alliance sino-soviétique auprès des Chinois. Cet essai explore la représentation des alliés soviétiques à travers le doublage de films soviétiques dans la Chine des années 1950, en mettant l'accent non seulement sur le contenu de ces voix, mais également sur les techniques et l'esthétique du doublage. Même si la RPC les utilisait pour produire une image familière et fiable des Soviétiques, ces films les ont également représentés comme des étrangers, ouvrant la possibilité de représentations alternatives des personnages soviétiques et de la relation sino-soviétique. Cet article montre l'ambiguïté de l'image des « grands frères soviétiques » dans les films doublés dans les années 1950, qui pouvait remettre en question l'image officielle des relations entre les Chinois et le monde.

MOTS-CLÉS : traduction de films, films soviétiques, doublage, interprétation vocale, domestication, dépaysement.

Introduction

Le 29 décembre 1953, la salle de rédaction de la revue *Popular Cinema* (*Dazhong Dianying* 大眾電影) à Pékin organisa un gala du Nouvel An pour les traducteurs chinois, les doubleurs de films étrangers et leur public. Parmi les invités se trouvaient les doubleurs Che Xuan 車軒, Wu Jing 吳靜 et Bai Jingsheng 白景晟, qui ont respectivement doublé les personnages de Yakov Sverdlov (dans *Sverdlov* de Mariya Itina et Sergei Yutkevich, traduit en chinois en 1951), Zoya Kosmodemyanskaya (dans *Zoya* de Lev Arnshtam, sorti en 1944 et traduit en 1950) et Joseph Staline (dans *L'inoubliable 1919* de Mikheil Chiaureli, sorti en 1951 et traduit en 1952). Le public applaudit à tout rompre et « fit immédiatement le lien entre les personnages héroïques et les doubleurs » : « C'était la première fois qu'ils se rencontraient, mais le public connaissait très bien leurs voix. » Des spectateurs déclarèrent que le dévouement des héros soviétiques à la révolution communiste les avait incités à s'investir ardemment dans leurs propres projets révolutionnaires, et que les techniques bien rodées de leurs frères soviétiques avaient enflammé leur passion pour « créer et inventer » dans le but de construire une nouvelle Chine socialiste. Selon les spectateurs, il leur aurait été impossible de tisser des liens avec leurs aînés soviétiques sans le travail des doubleurs : « S'ils parlaient russe, nous ne pourrions pas les comprendre. Nous vous sommes très reconnaissants d'avoir prononcé en chinois les paroles de nos mentors révolutionnaires [...] » La fête dura jusqu'à minuit (Bu 1954 : 24-5).

Cette réunion montre que, d'une part, les films soviétiques doublés étaient des produits culturels très influents dans les années 1950, permettant, selon le Parti communiste chinois (PCC), aux Chinois ordinaires de connaître l'image de leurs héros soviétiques, de s'en inspirer et de s'en rapprocher. Dans les années 1950, la république populaire de Chine doubla plus de 300 films soviétiques en chinois afin de « renforcer [ses] relations avec le peuple soviétique » : pour promouvoir la politique étrangère pro-soviétique de la guerre froide, renforcer l'amitié entre les peuples chinois et soviétique et cultiver la vision d'un destin partagé et d'un avenir commun au sein du camp socialiste (Zhang 1957 : 116). Ces films couvraient une variété de genres, notamment des épopées historiques, des films de guerre, des comédies, des biopics, ou encore des films pour enfants. La plupart décrivaient la lutte du peuple soviétique contre le fascisme et l'impérialisme, des héros consacrant leur vie à la révolution et à la construction du socialisme, et un avenir fait de modernisation et d'abondance promis par le socialisme. Ces films nourrissaient un sentiment d'internationalisme en montrant aux Chinois qu'ils partageaient avec les Soviétiques les mêmes « valeurs progressistes », la même expérience de la « lutte révolutionnaire » et un même horizon de prospérité (Chen 2004 : 89). D'autre part, cette réunion illustre également que cette mission de rapprochement amical dépendait du travail des doubleurs. Les mots et les leçons des « grands frères soviétiques » devaient être traduits en chinois et les voix chinoises devaient être comprises et acceptées par les spectateurs chinois. Cet article se concentre sur la traduction et le doublage de personnages de films soviétiques. Il examine

alors en quoi l'objectif gouvernemental de construire un sentiment d'intimité avec les Soviétiques et l'illusion d'une culture socialiste homogène au sein du Bloc de l'Est façonnèrent les pratiques des traducteurs et des doubleurs, et comment, à leur tour, ces pratiques légitimèrent et se négocièrent avec l'idée de l'alliance sino-soviétique.

Vers 1949, l'utilisation de films soviétiques doublés pour cultiver les ardeurs pro-soviétiques faisait partie intégrante de la campagne nationale d'amitié sino-soviétique. Le 30 juin 1949, à la veille de la création de la RPC, Mao Zedong annonça la politique de « pencher d'un seul côté » (*yibian dao* 一邊倒), signifiant clairement que la Chine se rangeait aux côtés de l'Union soviétique dans la guerre froide. Cependant, une fois cette politique étrangère mise en œuvre, les responsables gouvernementaux se rendirent vite compte que l'alliance sino-soviétique ne bénéficiait pas du soutien des Chinois ordinaires. Des rapports montrent que, vers 1949, les sentiments antisoviétiques n'étaient pas rares chez les citoyens Chinois. Traumatisés par une longue histoire d'invasions russes de la Chine, nombre d'entre eux considéraient les Soviétiques comme des ennemis ou des étrangers bien davantage que comme des amis¹. Le gouvernement ressentit ainsi le besoin urgent de légitimer sa position pro-soviétique en cultivant un sentiment de proximité et d'amitié envers le peuple soviétique.

La littérature sur les relations sino-soviétiques s'est longtemps concentrée sur la coopération et les conflits politiques, diplomatiques, militaires et économiques (voir par exemple Westad 1998 ; Lukin 2003 ; Heinzig 2004 ; Lüthi 2008 ; Radchenko 2009). Ces travaux décrivent les politiques nationales des dirigeants et des hauts responsables politiques, mais ils abordent rarement les dimensions secondaires et locales de cette relation, tels que les projets de propagande qui promouvaient ces politiques nationales auprès des gens ordinaires, et ne prêtent guère attention aux échanges culturels entre les deux superpuissances socialistes. Depuis une vingtaine d'années, les chercheurs ont commencé à s'intéresser davantage aux aspects culturels des relations sino-soviétiques (cf. Bernstein et Li 2009 ; Yu 2015 ; Volland 2017 ; Li 2018). Leurs travaux mettent en évidence le rôle de la société civile dans les relations internationales ; ils considèrent les échanges culturels comme une dimension cruciale de l'alliance sino-soviétique et remettent en cause l'idée courante selon laquelle la Chine de Mao aurait été culturellement isolée du reste du monde. Parmi les produits culturels soviétiques introduits en Chine figuraient les films soviétiques, qui restent peu étudiés en dépit de leur rôle important dans la diplomatie culturelle et dans la façon dont les Chinois percevaient leurs grands frères soviétiques². En me confrontant à la littérature existante sur le sujet, j'explore comment le gouvernement utilisa des films soviétiques doublés pour toucher et influencer le grand public en Chine. Je montre que ces films furent une pièce importante du projet du PCC visant à faire gagner les « cœurs et les esprits » des Chinois aux alliés soviétiques, et je souligne les complexités d'un tel projet.

Cet article met également l'accent sur les pratiques et les politiques de traduction et de doublage. Des universitaires s'intéressent depuis peu à l'importation, à la projection et à la réception de films étrangers en RPC (Chen 2004 ; Huang 2013 ; Chen 2014 ; Du 2018). Ces études ignorent néanmoins largement les multiples pratiques de traduction et de doublage, ainsi que le rôle des cinéastes chinois dans l'expression de la parole étrangère³. Mon étude examinera ces processus de traduction et de doublage et présentera leur hétéroglossie, en mettant l'accent sur le contenu du dialogue mais aussi sur les techniques, l'esthétique et les politiques de la parole (*voicing*). J'adopte une définition large de la traduction, qui inclut la communication du sens non seulement dans les textes écrits mais aussi sous forme verbale, et je soutiens que le doublage constitue une forme majeure de traduction. Pour clarifier la

discussion, j'utilise les termes « traduction/traduire » et « doublage/doubler » pour désigner les procédures de traduction du dialogue et de performance vocale tout au long du processus de doublage des films. J'emprunte des outils théoriques aux études de la traduction et aux études du son au cinéma (*sound studies*) pour discuter deux questions principales : la traduction et le doublage ont-ils domestiqué (*domesticise*) ou dépayssé (*foreignize*) l'image des Soviétiques ? Quel impact le phénomène des « personnages soviétiques parlant chinois » a-t-il eu sur la perception des Soviétiques par les Chinois ?

En utilisant un large éventail de documents, notamment des journaux d'époque, des revues de cinéma, des archives gouvernementales, des autobiographies, des histoires orales et des entretiens avec des traducteurs, des doubleurs, des acteurs et des spectateurs, mais aussi en écoutant attentivement les doublages, j'explore comment la rhétorique officielle de l'amitié sino-soviétique façonna les pratiques de traduction et de doublage des cinéastes chinois et la façon dont les films doublés contribuèrent à leur propre mission, ou au contraire la remirent en question, ou l'anéantirent. Je montre que les films soviétiques doublés et les pratiques de doublage furent façonnés pour raffermir et cultiver l'amitié sino-soviétique auprès du public chinois dans les années 1950. Bien que conçus par la RPC pour produire l'image d'étrangers fiables et familiers en tant qu'amis et camarades, ces films diffusèrent également des images d'étrangers, permettant aux spectateurs chinois de se faire une autre image du peuple soviétique en tant qu'étranger. De manière générale, cet article considère que l'image des « grands frères soviétiques » resta ambiguë dans les films doublés des années 1950 et que cette image bouleversa la rhétorique officielle de l'amitié sino-soviétique et des relations extérieures de la Chine.

L'essor du doublage

Pour décrire le succès croissant des films soviétiques doublés et leur place d'importance dans la propagande liée à l'alliance sino-soviétique en RPC durant la guerre froide, il peut être utile de retracer brièvement la préhistoire du doublage ou la manière dont les Chinois regardaient des films étrangers, et en particulier des films soviétiques, avant 1949. Lorsque le cinéma fut introduit en Chine pour la première fois à la fin du XIX^e siècle, les Chinois jouissaient de ce « théâtre d'ombres occidental » grâce à des livrets et à des d'interprètes assurant une traduction simultanée. Dès les années 1920, des sociétés de cinéma commencèrent à expérimenter la projection de films étrangers sous-titrés en chinois, ce qui devint la principale technique de traduction des films durant les années 1930. Plus tard, les cinémas chinois introduisirent l'interprétation simultanée pour regarder des films en langue étrangère : grâce à un dispositif d'écouteurs appelé *yiyifeng* 譯意風, le public écoutait les dialogues et l'histoire narrés en chinois tout en regardant le film. Les pratiques de doublage n'apparurent que dans la seconde moitié des années 1940 à Shanghai, lorsque le film de Richard Thorpe *Les Aventures de Tarzan à New York* (1942) sortit en 1946 et que le drame de Mario Camerini, *Une aventure romantique* (1940), fut présenté en 1947. Ces films furent

1. Pour une analyse plus détaillée de la perception des Soviétiques par les Chinois à la fin des années 1940, voir Hess 2007.
2. Citons à titre d'exception l'article de Tina Mai Chen sur la circulation et la réception des films soviétiques en Chine, le premier à discuter du rôle de ces films dans la Chine maoïste.
3. Dans un chapitre de sa thèse, Weijia Du discute de l'impact du doublage par opposition au sous-titrage sur le public chinois de 1949 à 1994. Son travail analyse la pratique générale du doublage en RPC, mais il reste nécessaire d'examiner de plus près les débuts du doublage en Chine : comment les pratiques de doublage ont été façonnées par le contexte historique et comment elles ont influencé la perception des spectateurs par des messages politiques plus spécifiques (Du 2018 : 84-112).

les précurseurs du doublage de film en RPC, qui commença en 1949 avec le classique russe *Soldat Alexandre Matrosov* (1947) (Jin 2018 : 197-8 ; Du 2018 : 10-5).

L'histoire que je viens de retracer est axée sur Hollywood et le cinéma occidental de divertissement vu dans les grandes villes telles que Shanghai. Elle ne couvre en aucun cas toute l'histoire de l'exploitation de films étrangers en Chine avant 1949. En réalité, des films soviétiques étaient montrés en Chine depuis les années 1920, et l'histoire de la projection et de la traduction de ces films avant 1949 revêt un intérêt important pour la présente étude. Les premières projections d'œuvres soviétiques – une série documentaire sur les funérailles de Lénine – eurent lieu à Shanghai et Tianjin en 1924 (Cheng 1957 : 77). Pendant la seconde guerre mondiale, davantage de films soviétiques furent projetés à Yan'an, dont *Lénine en octobre* (1937) et *Tchapaïev* (1934). Ces films étaient accompagnés d'une traduction simultanée, faite par un traducteur qui avait généralement étudié en Union soviétique (Shi 2015 : 108). Ce n'est qu'en 1946, lorsque l'URSS établit une antenne de Sovexportfilm à Harbin, que des films soviétiques furent diffusés à grande échelle en Chine. La plupart des films soviétiques projetés en Chine par le Sovexportfilm étaient sous-titrés et en 1948, le Sovexportfilm avait ainsi déjà distribué plusieurs centaines de films soviétiques sous-titrés dans le nord-est de la Chine. Vers 1948, Sovexportfilm produisit également des films doublés : les premiers films soviétiques doublés furent *Zoya* et *La symphonie de la vie* (1948), doublés par des étudiants chinois à Moscou « avec un drôle de mélange de dialectes issus de toute la Chine » (Meng 2003).

Avec la fondation de la RPC, le doublage devint la principale forme de traduction des films pour la première fois dans l'histoire de la Chine. Afin de produire des films doublés, le nouveau régime mit sur pieds plusieurs organismes de traduction et de doublage, notamment le bureau de Doublage du Studio de cinéma du Nord-Est (*Dongbei dianying zhipianchang fanbanzu* 東北電影制片廠翻版組) et le Studio de doublage de films de Shanghai (*Shanghai dianying yizhipian chang* 上海電影譯制片廠)⁴. Ces studios recrutèrent et formèrent des équipes de doubleurs et de doubleuses qui pouvaient incarner toutes sortes de personnages dans des films étrangers ; au tout début du moins, ils traduisirent et doublèrent surtout des films de l'Union soviétique. Pendant les trois premières années, presque tous les films que ces studios doublèrent provenaient d'URSS. Et pendant les années 1950, les films soviétiques doublés représentaient plus de la moitié de leur production totale.

Pourquoi doubler ? Qu'est-ce qui faisait du doublage un choix judicieux pour la RPC lorsqu'elle décida de présenter des films soviétiques au public chinois à grande échelle ? Selon moi, l'essor du doublage comme méthode dominante de traduction de films est lié à la politique étrangère de la RPC à l'égard de l'alliance sino-soviétique. Premièrement, le doublage de films soviétiques les rendait compréhensibles et accessibles au plus large public chinois possible, faisant du doublage le choix le plus logique pour traduire ces films. Les cinéastes du Studio du Nord-Est affirmèrent qu'avant 1949, les habitants du nord-est de la Chine pouvaient généralement comprendre les films soviétiques à l'aide des sous-titres, des livrets et des interprètes, mais qu'ils « ressentait toujours des difficultés » pour saisir le sens de ces films (Liu et Meng 1952 : 17). Si l'on considère le faible taux d'alphabétisation en Chine en 1949, il est clair que la raison principale du choix du doublage du PCC était qu'il permettait à la plupart des Chinois de comprendre les films, ce qui était crucial pour approfondir leur compréhension ou leur représentation des Soviétiques et de l'amitié sino-soviétique.

Deuxièmement, par rapport aux films soviétiques diffusés en Chine avant 1949 avec des sous-titres, le doublage garantissait l'exactitude et la force

des leçons données par les Soviétiques aux Chinois. Comme le rappelle Meng Guangjun 孟廣鈞, une traductrice au Sovexportfilm puis au Studio du Nord-Est, les premiers sous-titres étaient grossiers. Ils étaient imprimés sur une bande de film et projetés sur un écran distinct, sous l'écran classique ; l'image des sous-titres était divisée en quatre images, chacune contenant 18 caractères chinois ; un projectionniste changeait manuellement les sous-titres projetés. Les traductions étaient loin d'être exactes, probablement en raison de la limitation du nombre de mots, et elles ne servaient qu'à transmettre l'idée générale du dialogue (Meng 2003 ; Wang 2014 : Kindle Locations 374-6). Cette forme imparfaite de traduction n'était pas à la hauteur des attentes du PCC pour les films soviétiques, qui étaient considérés par Liu Shaoqi 劉少奇, le vice-président du gouvernement central, comme une méthode accélérée « pour connaître les Soviétiques et apprendre d'eux », et comme un outil pour « renforcer l'amitié sino-soviétique » (Commission des Arts du bureau du Cinéma du ministère de la Culture 1950 : 9). Le doublage en chinois des personnages soviétiques permettait au contraire de mieux les comprendre. Si l'on considère la relation hiérarchique qui caractérisait l'amitié sino-soviétique – l'URSS étant le professeur et le « grand frère » – il n'est pas difficile d'imaginer que la RPC accueillerait favorablement le doublage, qui transmettait plus fidèlement la parole des Soviétiques tout en permettant de mieux comprendre les personnages.

Troisièmement, le doublage facilitait l'identification des spectateurs chinois aux personnages soviétiques en leur donnant la possibilité d'imiter et de répéter leurs dialogues. Liu Zhiguang 劉志廣, un mécanicien de tramway de Pékin, raconta par exemple que les films soviétiques doublés, en particulier *Zoya*, *Et l'acier fut trempé* (1942) et *Soldat Alexandre Matrosov*, l'impressionnèrent profondément ainsi que d'autres travailleurs, et il entendit souvent au travail ses collègues réciter la célèbre phrase de Pavel Kortchaguine : « Le bien d'un homme le plus cher est la vie, et il ne lui est donné de vivre qu'une seule fois... » (Bu 1954 : 25). L'exemple de Liu montre une perception particulière des films soviétiques dans les années 1950, qui comprenait non seulement l'écoute des répliques des personnages soviétiques, mais aussi leur mémorisation, leur répétition et leur imitation. D'une part, le fait de réciter modifiait la relation des travailleurs aux voix révolutionnaires : les jeunes travailleurs écoutaient et se remémoraient les voix de leurs grands frères soviétiques, et ils devenaient en outre eux-mêmes énonciateurs des messages révolutionnaires. Ils n'écoutaient plus passivement les voix, mais ils les intériorisaient et les répétaient. Commencer à réciter ces paroles, c'était déjà devenir partisans de la révolution et y participer. D'autre part, cette pratique de la récitation changeait également la relation des travailleurs aux héros des films soviétiques. En scandant les mêmes mots que Pavel, ou même en imitant les émotions et les tons du personnage, les jeunes travailleurs pékinois se rangeaient aux côtés du héros soviétique et endossaient leur mission commune : lutter pour la « meilleure cause au monde : [...] la libération de l'humanité. » Le doublage permettait au grand public de réciter et d'imiter ces dialogues ; il modifiait la façon dont le public interagissait avec le film et encourageait l'identification transnationale des travailleurs.

4. Le bureau de Doublage du Studio de cinéma du Nord-Est fut constitué en 1949 et affilié au Studio de cinéma du Nord-Est. Le Studio de cinéma du Nord-Est fut renommé Studio de cinéma de Changchun en 1955. De même, le Studio de doublage de films de Shanghai fut d'abord un groupe de traduction au sein du Studio de cinéma de Shanghai, créé le 16 novembre 1949. En 1957, le groupe quitta le Studio de cinéma de Shanghai et fut nommé le Studio de doublage de films de Shanghai, ce qui illustre l'importance croissante des films doublés dans l'industrie cinématographique chinoise.

« Ils sont passés de la compréhension à l'intimité »

Comme je l'ai montré, la politique étrangère de la RPC durant la guerre froide qui consistait à « pencher d'un seul côté », motiva non seulement la démarche de traduction des films mais aussi le choix du doublage comme principal mode de traduction. Le projet visant à cultiver l'identification transnationale ne se limita pas au choix du doublage ou à la mise sur pieds d'organismes de doublage, mais il imprégna les théories et les méthodes de traduction et de doublage. Dans cette section sur les pratiques de traduction et de doublage que les cinéastes adoptèrent pour les films soviétiques, je démontre comment le PCC espérait que les films soviétiques doublés, avec leurs mots, leurs voix et leurs émotions familiers, diffusent auprès du grand public chinois l'image d'un allié soviétique compréhensible et facilitent ainsi l'identification entre les deux pays. J'examine cette attente à la lumière des théories du doublage.

Les attentes du PCC à l'égard des films étrangers doublés concernaient particulièrement la domestication de l'image des étrangers. Dès 1950, les propagandistes centraux de la commission des Arts du bureau du Cinéma du ministère de la Culture publiaient un avis sur le projet de doublage de films, dans lequel ils faisaient de la « sinisation des films traduits » le principal problème à résoudre. « Les films soviétiques traduits sont destinés au public chinois », déclarait le comité, « ils devraient donc être sinisés dans une certaine mesure, sans ignorer leur saveur originale » (Commission des Arts du bureau du Cinéma du ministère de la Culture 1950 : 9). Cet avis met en évidence la stratégie de domestication à l'œuvre dans le doublage de films soviétiques dans la Chine socialiste et son importance pour le projet d'identification transnationale.

Les responsables du ministère de la Culture pensaient avant tout que le médium du cinéma doublé encourageait le public chinois à se sentir proche et intime avec les personnages et le monde soviétiques tels qu'ils étaient représentés dans les films parce que les Soviétiques parlaient chinois : « Dans le passé, le public ne pouvait pas comprendre beaucoup de films soviétiques », note le rapport. « Désormais, non seulement [les spectateurs] les comprennent, mais ils ressentent en plus une très grande intimité » (Commission des Arts du bureau du Cinéma du ministère de la Culture 1950 : 9). Selon les projets des propagandistes centraux, parce que les alliés soviétiques parlaient à l'écran la langue des spectateurs, ce qui domestiquait fondamentalement le film étranger, le public chinois se sentait proche des personnages soviétiques et les assimilait à des « grands frères ».

La traduction des dialogues raccourcit également la distance entre les spectateurs chinois et les films soviétiques doublés ainsi qu'avec leurs personnages, bien que l'assimilation de l'étranger culturel à la culture chinoise prenne en considération la « saveur originale » des films. Pour faciliter la compréhension des répliques, les propagandistes du ministère de la Culture ordonnèrent aux cinéastes d'éviter la traduction mot à mot des idiomes russes et de trouver plutôt un dicton chinois de sens équivalent : autrement dit, d'utiliser des paraphrases plutôt que des métaphrases. Voici un exemple frappant : pour traduire l'exclamation « О, мой бог » (Oh mon Dieu), les traducteurs utilisèrent l'expression 天啊 (*tiān'a*, Ciel), et non la traduction littérale « 哦, 我的上帝 » (*o, wode shangdi*), qui n'appartient pas à la culture chinoise populaire. Le ministère de la Culture approuva cette dernière traduction, car même si « *tiān'a* » et « О, мой бог » étaient toutes deux des « expressions d'un sentiment superstitieux », traduire par « *tiān'a* » produisait une familiarité et, par conséquent, un sentiment d'« intimité » chez le public parce qu'il s'agissait d'argot chinois (Commission des Arts du bureau du Cinéma du ministère

de la Culture 1950 : 9). Grâce à cette domestication par la traduction, les films soviétiques doublés rendirent les Soviétiques plus familiers et plus facilement compréhensibles aux spectateurs chinois.

La performance vocale des doubleurs devait elle aussi contribuer à la domestication. Pendant les années 1950, les doubleurs étaient très soucieux de savoir comment camper avec précision les personnages soviétiques à travers leurs voix. Leur performance devait « correspondre » ou être synchrone avec les images originales des films soviétiques. Non seulement les voix des doubleurs devaient correspondre aux mouvements des lèvres des personnages soviétiques, mais les émotions perceptibles dans les voix devaient également correspondre à celles des personnages. Il est notable que, lorsque les doubleurs se demandaient s'ils comprenaient correctement les pensées et les émotions de ces personnages héroïques étrangers, ils recourraient souvent à leurs propres expériences passées, à l'observation de quidams autour d'eux et même à des histoires et à des informations sur les héros chinois de l'époque. Par exemple, lors du doublage de *Rêve d'un Cosaque* (1951), l'acteur Liu Qun lut non seulement des livres sur les fermes soviétiques, mais aussi des « histoires sur les héros chinois », et il « fit des recherches sur la vie psychique de beaucoup de nos vieux paysans » (Bu 1954 : 25). La performance vocale de Liu constitua ainsi une domestication des émotions des personnages de films étrangers. Des articles décrivant des histoires comme celle de Liu étaient régulièrement publiés dans des magazines de cinéma de propagande, approuvant officiellement par là-même cette manière de doubler (Zhang 1957 : 117 ; Xinru 1954 : 26). En imprégnant les personnages étrangers d'émotions développées à partir d'expériences chinoises locales, le doublage réduisait l'étrangeté des personnages et brossait une image familière des alliés soviétiques.

Les attentes des propagandistes chinois à l'égard des films soviétiques doublés résonnent à bien des égards avec la théorie du doublage d'Abe Mark Nornes, pour qui la domestication « fait partie des conventions standard du doublage » (Nornes 2007 : 220). Pour Nornes, le médium du doublage est fondamentalement domesticateur, car « la langue étrangère est complètement oubliée, remplacée par la similitude » (*ibid.* : 219). Nornes explique également que le doublage peut favoriser une identification transnationale aux personnages, que permet le phénomène des « étrangers parlant la langue cible ». Il cite Harada Masato, traducteur de dialogues et directeur des doublages japonais d'une série de films américains, qui avait déclaré avoir été « tellement ému » en regardant son propre doublage dans *Full Metal Jacket* (1987) précisément parce que le personnage parlait japonais :

S'il [le film] est sous-titré, les personnages à l'écran sont vraiment étrangers car ils ont l'air différent et ils parlent une langue qu'on ne peut pas comprendre. Il existe une distance intrinsèque. Mais avec le doublage, on se rapproche. Les personnages sont blancs, mais quand Cowboy meurt à la fin, c'est comme si un ami était mort parce qu'il parlait japonais. Je veux que les Japonais ressentent ce genre de douleur, mais ils ne le feront pas si c'est sous-titré. Ce n'est tout simplement pas la même chose. (Nornes 2007 : 220)

L'expérience de Harada permet d'imaginer les liens entre le public et les personnages doublés : le public peut se sentir proche de personnages étrangers qui parlent leur langue. Ceci étant, en mettant l'accent sur la domestication, la théorie de Nornes pourrait occulter un côté de l'histoire. L'intimité émotionnelle n'est pas la seule manière possible de recevoir un film ; le doublage peut aussi potentiellement provoquer une résistance du

public face à la séparation irrémédiable entre l'image et la voix. Il existe d'autres théories critiques de la voix et du doublage au cinéma qui peuvent nous être utiles à affiner notre compréhension de l'expérience consistant à regarder des films étrangers doublés, et à mieux comprendre le rôle joué par le doublage dans les films soviétiques doublés.

Comme le soutiennent la plupart des spécialistes des études du son au cinéma, la naissance du film sonore a introduit un écart entre l'image et la voix. L'écran ne parle pas – les voix qu'entendent les spectateurs ne proviennent pas des bouches visibles à l'écran mais de haut-parleurs dans le cinéma. Comme le remarque Michel Chion, la nature physique du film « produit nécessairement une incision ou une coupure entre le corps et la voix » (Chion 1999 : 125). Le film sonore est donc toujours dual et subit toujours un clivage image-voix. Pour surmonter ce clivage et faire croire aux spectateurs que la voix provient bien de l'acteur à l'écran, ou, en d'autres termes, pour atteindre le réalisme audiovisuel, les films sonores doivent essayer de faire correspondre l'image en mouvement à la voix. Rick Altman a comparé le film sonore au ventriloquisme, parce qu'il cache l'origine véritable de la voix (les haut-parleurs, généralement situés derrière l'écran) tout en associant le mouvement des lèvres et du corps à la voix. De cette façon, le film sonore favorise « la pseudo-identification de la source sonore » et restaure le « naturel » du personnage à l'écran (Altman 1980 : 77). Michel Chion propose la notion de « *synchrèse* » (alliage de « synchronisme » et de « synthèse ») pour désigner la « soudure » créée « entre un phénomène auditif particulier et un phénomène visuel lorsqu'ils se produisent en même temps » (Chion 1990 : 63). Chion prétend que cette « soudure » est spontanée et irrésistible, et en fait le mécanisme par lequel le film sonore rattache la voix au corps.

En faisant parler une langue étrangère aux acteurs à l'écran, le doublage rend la séparation image-voix perceptible et tangible. Pour Chion, cette séparation peut aussi être comblée au moyen d'une *synchrèse*, et il insiste sur le fait qu'il est possible pour le public de croire que le personnage à l'écran parle une autre langue. Il est néanmoins important de noter que la *synchrèse* dans les films étrangers doublés ne parvient pas toujours, ou pas toujours immédiatement, à naturaliser les étrangers parlant la langue cible. Dans son analyse de la relation image-voix dans les films doublés, Mikhail Yampolsky souligne l'effet particulier ou aliénant que crée cet écart image-voix. Examinant l'essai de Jorge Luis Borges de 1945 sur le doublage, Yampolsky s'arrête sur le passage dans lequel Borges compare le doublage à une chimère, le monstre grec hybride composé de parties de plusieurs animaux. Yampolsky décrit les films doublés comme des chimères, car en associant un acteur à l'écran avec une voix qu'il ne peut pas avoir, ces films combinent différents corps. Il utilise aussi le concept d'« *objet a* » de Jacques Lacan afin d'analyser le doublage. Pour Lacan, la voix est une sorte d'*objet a*, quelque chose de détachable du sujet tout en lui étant lié. Lorsque l'*objet a* se détache et se sépare du corps, il laisse dans ce dernier un manque, un vide ou une cavité. Cette cavité génère alors du désir, qui tourne autour de l'*objet a* et le ramène au corps, pour combler son manque et restaurer son unité. Yampolsky montre alors que, d'une part, la voix des doublages crée l'illusion d'être parlée par le corps et d'appartenir au corps, et que, d'autre part, de par sa nature de voix étrangère et déformée, elle « perd la qualité d'*objet a* et ne crée pas [...] de hiatus corporel » (Yampolsky 1993 : 76). Ainsi, la voix de doublage ne peut jamais revenir ou retrouver l'unité avec le corps, et la chimère reste divisée et « criblée de fissures » (*ibid.*). Cela crée un effet schizophonique qui, selon Antonella Sisto, provoque « une résistance psychique dans la réception filmique » et une « aliénation vis-à-vis des images animées/sonores » (Sisto 2014 : 9). La théorie de Yampolsky nous

permet ainsi d'envisager une déconnexion entre l'image et la voix doublée et complexifie la relation image-voix dans les films doublés. Si, selon Abe Mark Nornes et Harata Masato, le phénomène des « étrangers parlant la langue cible » renforce l'affinité du public avec les personnages étrangers, la théorie de Yampolsky nous met en garde : cette identification n'est jamais aussi simple.

La réception du public chinois montre également que le projet de doublage de films soviétiques initié par les propagandistes ne s'est pas accompli sans défis ni difficultés. Regarder des étrangers parler leur langue était une expérience inédite pour la plupart des spectateurs chinois de la fin des années 1940 et du début des années 1950. Des articles expliquant comment les Soviétiques pouvaient parler chinois apparurent dans les magazines de cinéma dès les premiers films soviétiques doublés en chinois. Dans un article de 1950, « Comment les Soviétiques peuvent-ils parler chinois », Chen Xuyi 陳叙一, directeur du Studio de Shanghai, fit remarquer qu'après avoir regardé des films soviétiques doublés, beaucoup de gens étaient surpris : « Ils disent que ce sont des films soviétiques, mais pourquoi les étrangers parlent-ils tous le dialecte de Pékin ? » (Chen 1950 : 5). Les spectateurs chinois reconnurent à ce moment le corps chimérique du personnage soviétique doublé qui, devenu divisé et singulier, créa vraisemblablement parmi les spectateurs une résistance davantage qu'une identification. Difficile d'imaginer que les spectateurs se soient sentis proches de ces personnages déformés, sans parler de pouvoir en tirer des leçons politiques. De tels articles parurent jusqu'en 1954, suggérant qu'il fallut des années pour former le public chinois à voir ces films doublés, et qu'au début des années 1950 au moins, les Soviétiques parlant chinois étaient considérés comme une curiosité, une chimère, aux yeux de certains spectateurs (Yao 1953 : 296 ; Che 1954 : 32). Cette transformation des personnages soviétiques en êtres monstrueux a probablement perturbé les attentes du PCC.

La production d'étrangers

À la lumière de ces attentes déçues, il est possible de questionner les effets de la stratégie de domestication des films soviétiques au moyen de la traduction et du doublage. Bien que les films aient été traduits et doublés dans l'espoir, pour les propagandistes centraux, de produire des amis étrangers mais néanmoins familiers, les personnages soviétiques s'exprimant en chinois perturbèrent cette perception. De plus, comme je vais maintenant le montrer, les traducteurs et les doubleurs intervinrent également dans la réalisation de films soviétiques doublés. Je souligne les pratiques et les effets du dépaysement (*foreignization*) dans les procédés de traduction et le doublage et montre que la domestication ne fut jamais la seule, ni même la plus importante caractéristique des films soviétiques traduits. Avec le dépaysement de la traduction et de la performance vocale, les films soviétiques doublés produisaient également des étrangers, des étrangers difficiles à assimiler à la culture chinoise, dont l'étrangeté persistait et dont l'existence brouillait d'autant plus l'image officielle de l'amitié sino-soviétique.

Si l'on considère la traduction des dialogues, la domestication par la traduction n'était jamais la seule méthode utilisée les cinéastes chinois. Bien que les propagandistes du gouvernement central promouvaient la sinisation des traductions, ils en reconnaissaient également les limites : la sinisation n'était recommandée seulement si elle ne modifiait pas le « sens original » des répliques. Ils n'édicèrent pas non plus de règle absolue ou stricte en matière de traduction (commission des Arts du bureau du Cinéma du ministère de la Culture 1950 : 9). Les traducteurs étaient donc relativement

libres de traduire les dialogues selon leur propre conception de la façon dont les alliés soviétiques devraient sonner en chinois. Beaucoup d'entre eux affirmèrent que le premier et principal principe de leur traduction était la « fidélité à l'original », et la première génération de cinéastes du Studio de Doublage de Shanghai était connue pour éviter la sur-domestication des films étrangers (Pan 2017 : Kindle Location 551). Su Xiu 蘇秀, une actrice de doublage depuis 1950 et une réalisatrice de films étrangers doublés depuis 1954 au Studio de Shanghai, confia qu'elle faisait un effort particulier pour éviter d'utiliser des proverbes chinois dans les films étrangers (*ibid.*). La traduction exacte du sens ne fut jamais vraiment la règle pour les films soviétiques doublés, et cette conservation de l'étrangeté des dialogues compliqua la représentation de l'image des étrangers.

Rêve de cosaque en est un bon exemple. Lors de la traduction de ce film, le studio de Changchun tomba sur un proverbe russe « Своя рубашка ближе к телу » (littéralement, « sa chemise est plus proche de son corps »), qui désigne un personnage soucieux de ses intérêts et de son bonheur personnel. Le traducteur Liu Chi 劉遲 et des dizaines de ses collègues consacrèrent beaucoup de temps à cette phrase. Ils essayèrent de vieux dictons chinois tels que « 姐倆出門, 個人顧個人 » (*jielia chumen, geren gu geren*, quand les sœurs sont dehors, chacune s'occupe d'elle-même) et « 爹死娘改嫁, 個人顧個人 » (*die si niang gaijia, geren gu geren*, quand le père décède et que la mère se remarie, chacun ne prend soin que de soi). Mais finalement les cinéastes choisirent d'utiliser une traduction presque littérale « 自己的襯衫最貼身 » (*ziji de chenshan zui tieshen*, sa propre chemise est la plus proche), qui n'existait pas en chinois et ne semblait pas aussi locale que les deux premières options. Le traducteur lui-même écrivit un article expliquant qu'il n'était pas sûr que les spectateurs chinois comprendraient cette traduction : « Je ne sais pas si le public, après avoir regardé le film, pourra comprendre cette phrase aussi bien que nous » (Liu 1952 : 19). Les cinéastes prirent ainsi le risque d'une traduction littérale qui n'était pas immédiatement compréhensible du public, afin de conserver de l'étrangeté au dialogue et de maintenir l'image d'étrangers qu'avaient les Soviétiques aux yeux des spectateurs.

Les cinéastes utilisèrent également le doublage pour rendre les personnages soviétiques délibérément étrangers. Depuis *Soldat Alexandre Matrosov*, le premier film soviétique doublé, une méthode très utilisée consistait à transformer la prononciation des noms des personnages. Les doubleurs changeaient ainsi les tons, les accents et les rythmes des noms traduits pour renforcer leur caractère étranger. Prenons par exemple Alexandre Matrosov. Traduit 亞曆克山大馬特洛索夫, il se prononce « yà lì kè shān dà mǎ tè luò suǒ fū » en mandarin, avec les caractères séparés les uns des autres, sans accent et avec un ton pour chaque caractère. Dans le film, il est cependant prononcé plutôt à la manière russe originale, avec un ton similaire à l'original et les caractères rapprochés les uns des autres. Un autre exemple se trouve dans le nom Staline. En chinois, le nom se prononce « sī dà lín » : chaque syllabe est clairement séparée et chacun des caractères a son ton propre. Cependant, dans les films soviétiques doublés, tels que *Lénine en octobre*, « si » et « lin » n'ont plus leur ton propre et le nom est prononcé avec un ton ascendant sur « da », comme dans sa prononciation originale. Cette façon de prononcer les noms de personnages étrangers d'une manière différente des noms chinois suggérait aux spectateurs que ces personnages à l'écran n'étaient jamais vraiment des semblables, bien qu'ils parlent la même langue que les paysans et les travailleurs.

Par leur dépaysement volontaire des films soviétiques traduits, les cinéastes chinois introduisaient de l'extranéité dans ces films et permettaient au public de voir les personnages soviétiques comme des étrangers. Une exploration plus approfondie de la réception de ces films confirme l'effet de

ces pratiques de traduction et de doublage. Le premier type de réponse du public qui déçut l'attente des propagandistes (qui souhaitaient présenter une image d'étrangers « intimes » et compréhensibles) était le malentendu. Selon de nombreux rapports, le public chinois se plaignait constamment de ne pas comprendre le thème de nombreux films soviétiques, d'avoir du mal à suivre les histoires et parfois de ne même pas pouvoir distinguer deux personnages (Anon 1954 : 36)⁵. Ce qui présente un intérêt pour cette étude, c'est que ce problème d'incompréhension était souvent lié aux pratiques de dépaysement des traducteurs et des doubleurs. Du point de vue de la traduction, la traduction littérale semble avoir été difficile à suivre pour le public. Un critique s'est plaint que le langage n'était pas du « chinois pur » et que de nombreuses phrases traduites semblaient grammaticalement incorrectes, de sorte que « le public ne pouvait jamais comprendre le dialogue » (Jiang 1954 : 14). Du point de vue du doublage, la manière dépaysement de prononcer les noms soviétiques posait également problème. « Même si le public faisait de gros efforts [pour suivre la traduction] », affirme le critique, « il ne pouvait toujours pas la comprendre » (*ibid.* : 14-5). Ne comprenant pas les personnages ou ne parvenant pas à suivre les histoires, le public pouvait considérer les Soviétiques comme des étrangers ridicules, et les films doublés comme des absurdités.

Ceci étant, une partie du public appréciait les efforts des cinéastes pour dépayser les films. Citons à cet égard un article de Chen Danqing 陳丹青, selon lequel la voix des doubleurs était complètement étrangère aux Chinois, « plus étrangère que les étrangers », en particulier la voix de Qiu Yuefeng 邱岳峰, un acteur célèbre au Studio de Shanghai :

En Chine, il ne pouvait pas porter le discours officiel : comment imaginer Qiu lire des éditoriaux communistes, rapporter des informations, raconter des histoires de travailleurs modèles ? Les voix des journalistes de la radio étaient également de premier ordre ; ils parlaient avec la force de la justice, mais on ne pouvait entendre que les tons stylisés, sans aucune personnalité ni caractère. Qiu est un étrange « étranger », un Autre à la radio nationale. Il ne peut que doubler des étrangers, en dehors du domaine réservé des voix nationales chinoises. Nous, les millions d'auditeurs de la radio publique, ne pourrions écouter aucun son différent s'il n'était pas prononcé par lui : tendre, élégant, lent, persistant, rusé, cynique, impertinent. Il était au-delà de l'intrigue et des personnages – oui, en y réfléchissant maintenant, ce que nous écoutions avec avidité et désirions avec enthousiasme, c'était l'aura du langage et des voix : c'était l'émotion humaine et la nature humaine. (Chen 2003 : 112)⁶

Selon Chen, le dépaysement provenait de la comparaison entre la voix de Qiu et les voix nationales chinoises très stylisées, celles des journalistes radiophoniques. La voix de Qiu et celle des autres doubleurs et doubleuses devinrent « étrangères » et étranges car elles ne correspondaient pas au paysage sonore stylisé et sur-politisé de la Chine socialiste. En écoutant cette voix étrangère et dépaysement, une partie du public chinois acquérait une façon d'imaginer les étrangers et leur culture comme quelque chose de différent du peuple et de la culture chinoise et confiait à l'Autre et à l'« ailleurs » un sens

5. Pour plus de matériau sur cette question générale de l'incompréhension des films étrangers, voir Du 2018 ; Liu 2015.

6. Traduction de l'auteur. Chen est né en 1953 et il dit avoir commencé à regarder des films étrangers à un très jeune âge. La moitié des films qu'il mentionne dans son article datent de la fin des années 1950 et du début des années 1960. Ses commentaires peuvent donc servir à étudier la réception des films étrangers vers 1960.

qu'ils ne pouvaient pas trouver « ici. » Les étrangers étaient finalement des inconnus ; bien que parlant chinois, ils ne pouvaient pas être assimilés à l'un de « nous » par le peuple chinois, et de nombreux Chinois les regardaient et les écoutaient précisément parce qu'ils étaient différents.

Dans ces films projetés afin de renforcer l'amitié sino-soviétique, il y avait des étrangers mal compris et des étrangers aliénés en raison de leur différence insurmontable avec le paysage sonore chinois. Ces réponses du public désignent les étrangers comme des inconnus, et les pratiques transculturelles de traduction et de doublage des films étrangers offraient aux spectateurs un espace de liberté. Ceux-ci pouvaient imaginer un monde différent de celui de « l'amitié entre les peuples », réfléchir à des possibilités autres que celles ici et maintenant, et même prendre certaines libertés avec le récit révolutionnaire, voire même le trahir.

Conclusion

Comme le montre mon enquête, les films soviétiques doublés ne produisirent jamais une image nette du « grand frère ». D'une part, les propagandistes officiels, qui promouvaient l'alliance sino-soviétique, s'attendaient à ce que les traducteurs et les doubleurs montrent les Soviétiques comme des amis et des camarades. D'autre part, ces films montraient également des étrangers sous les traits d'inconnus différents et incompréhensibles. Ces diverses perceptions contribuèrent à l'image ambiguë des Soviétiques dans la vie quotidienne des spectateurs chinois et érodèrent leur conception de l'amitié sino-soviétique.

Cette ambiguïté ne signifie pas que l'objectif du PCC de gagner les cœurs en faveur des alliés soviétiques fut un échec total, et je ne peux pas nier l'influence du programme de propagande sur les manières de penser des traducteurs, des doubleurs et des spectateurs. Les traducteurs utilisèrent dans les dialogues des dictons locaux tels que *tian'a* (Paradis) au lieu de *o, wode shangdi* (Oh mon Dieu), et les articles expliquant pourquoi les Soviétiques parlaient chinois dans ces films doublés disparurent après 1954 : la projection durant plusieurs années de films soviétiques doublés semblait avoir transformé les spectateurs chinois en un public idéal pour ces films, un public qui n'était pas surpris de voir des étrangers parler chinois. Mais je démontre ici que, si les voix officielles sont restées dominantes dans les années 1950, les traducteurs et les doubleurs conservaient suffisamment d'autorité pour interpréter et représenter les Soviétiques d'une manière alternative, et leurs œuvres offraient aux spectateurs d'autres manières d'imaginer leur frère aîné soviétique. Avec le doublage des voix, ces films ne furent jamais un instrument univoque. Au contraire, ils complexifièrent la façon dont les spectateurs chinois voyaient et jugeaient leurs alliés étrangers.

■ Traduit par Thibault Le Texier.

■ Nan Hu est doctorante au département des langues et cultures de l'Asie de l'Est à l'Université de Washington, Saint-Louis, One Brookings Drive | St. Louis, MO 63130-4899 (nanhu@wustl.edu).

Manuscrit reçu le 28 mars 2019. Accepté le 13 décembre 2019.

Références

ALTMAN, Rick. 1980. « Moving Lips: Cinema as Ventriloquism ». *Yale French Studies* 60 : 67-79.

Anon. 1954. « 重視影片說明書的工作 » (Zhongshi yingpian shuomingshu de gongzuo, We should pay more attention to the introduction of films). *Dazhong Dianying* 大眾電影 12 : 36.

BERNSTEIN, Thomas P., et Hua-yu Li (éds.). 2009. *China Learns from the Soviet Union, 1949-Present*. Lanham : Lexington Books.

BU, Ping 卜平. 1954. « 第一次會面 » (Diyici huimian, The first meeting). *Dazhong Dianying* 大眾電影 3 : 24-5.

CHE, Xuan 車軒. 1954. « 我們是怎樣進行配音工作的 – 配音演員車軒給觀眾的回信 » (Women shi zenyang jinxing peiyin gongzuo de? – peiyin yanyuan Che Xuan gei guanzhong de huixin, How do we dub? Dubbing actor Che Xuan's reply to the audience). *Dazhong Dianying* 大眾電影 11 : 32.

CHEN, Danqing 陳丹青. 2003. « 邱嶽峰 » (Qiu Yuefeng). In 多餘的素材 (Duoyu de sucai, Superfluous Material). Jinan : Shangdong Pictorial Publishing House. 110-4.

CHEN, Tina Mai. 2004. « Internationalism and Cultural Experience: Soviet Films and Popular Chinese Understandings of the Future in the 1950s ». *Cultural Critique* 58 : 82-114.

CHEN, Thomas. 2014. « An Italian Bicycle in the People's Republic: Minor Transnationalism and the Chinese Translation of *Ladri di biciclette/Bicycle Thieves* ». *Journal of Italian Cinema & Media Studies* 2 (1) : 91-107.

CHEN, Xuyi 陳叙一. 1950. « 蘇聯人怎麼說中國話 » (Sulianren zenme shuo zhongguohua, How does the Russian speak Chinese). *Dazhong Dianying* 大眾電影 1 : 5.

CHENG, Jihua 程季華. 1957. « 蘇聯電影早期在中國放映史實及其他 » (Sulian dianying zaoqi zai Zhongguo fangying shishi ji qita, Facts and other topics about the early screenings of Soviet films in China). *Zhongguo Dianying* 中國電影 1 : 77-80.

CHION, Michel. 1990. *Audio-Vision : Sound on Screen*. Éd. et trad. de Claudia Gorbman. New York : Columbia University Press.

CHION, Michel. 1999. *The Voice in Cinema*. Trad. par Claudia Gorbman. New York : Columbia University Press.

Commission des Arts du bureau du Cinéma du ministère de la Culture 中央文化部电影局藝術委員會. 1950. « 一九五零年翻譯片工作總結 » (Yijiuwuling nian fanyipian gongzuo zongjie, The 1950 year-end review of translated films). *Xindianying* 新電影 11 : 9.

DU, Weijia. 2018. *Exchanging faces: Dubbing foreign films in China, 1949-1994*. Thèse de doctorat, University de l'Illinois, Urbana-Champaign.

HEINZIG, Dieter. 2004. *The Soviet Union and Communist China, 1945-1950 : the Arduous Road to the Alliance*. Armonk, N.Y. : M. E. Sharpe.

- HESS, Christian. 2007. « Big Brother is Watching : Local Sino-Soviet Relations and the Building of New Dalian ». In Paul Pickowicz et Jeremy Brown (éds.), *Dilemmas of Victory: The Early Years of the People's Republic of China*. Cambridge : Harvard University Press. 160-83.
- HUANG, Nicole. 2013. « Listening to Films: Politics of the Auditory in 1970s China ». *Journal of Chinese Cinemas* 7 (3) : 187-206.
- JIANG, Yi 薑蕙. 1954. « 對翻譯影片的幾點意見 » (Dui fanyi yingpian de jidian yijian, Some opinions on translated films). *Wenyibao* 文藝報 5 : 14.
- JIN, Haina. 2018. « Introduction: the Translation and Dissemination of Chinese Cinemas ». *Journal of Chinese Cinemas* 12 (3) : 197-202.
- LI, Yan. 2018. *China's Soviet Dream : Propaganda, Culture, and Popular Imagination*. Abingdon, Oxon et New York : Routledge.
- LIU, Chi 劉遲. 1952. « 金星英雄翻譯雜記 » (Jinxing yingxiong fanyi zaji, Notes on the translation of Dream of a Cossack). *Dazhong Dianying* 大眾電影 14 : 18-9.
- LIU, Chi 劉遲, et Meng Guangjun 孟廣鈞. 1952. « 東北電影製片廠的翻譯工作 » (Dongbei dianying zhipianchang de fanyi gongzuo, The translation work of the Northeast Film Studio). *Dazhong Dianying* 大眾電影 14 : 17-8.
- LIU, Dishan 柳迪善. 2015. *新中國譯製片史* (Xin Zhongguo yizhipian shi, History of translated films in the PRC). Pékin : China Film Press.
- LUKIN, Alexander. 2003. *The Bear Watches the Dragon : Russia's Perceptions of China and the Evolution of Russian-Chinese Relations Since the Eighteenth Century*. Armonk : M. E. Sharpe.
- LÜTHI, Lorenz M. 2008. *The Sino-Soviet Split: Cold War in the Communist World*. Princeton : Princeton University Press.
- MENG, Guangjun 孟廣鈞. 2003. DWM-ORG-01-00446. 孟廣鈞採訪 01 (Meng Guangjun caifang 01, Interview of Meng Guangjun 01). Cui Yongyuan Center for Oral History at Communication University of China.
- NORNES, Abe Mark. 2007. *Cinema Babel: Translating Global Cinema*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- PAN, Zheng 潘爭. 2017. *棚內棚外 : 上海電影譯製廠的輝煌與悲愴* (Pengnei pengwai : Shanghai dianying yizhichang de huihuang yu beichuang, In and out of the dubbing studio: the splendor and sorrow of Shanghai Dubbing Studio). Pékin : Sanlian shudian.
- RADCHENKO, Sergey. 2009. *Two Suns in the Heavens: The Sino-Soviet Struggle for Supremacy, 1962-1967*. Stanford : Stanford University Press.
- SHI, Zhe 師哲. 2015. *在歷史巨人身邊 — 師哲回憶錄* (Zai lishi juren shenbian – Shi Zhe huiyilu, Near the Great Man in History: Memoir of Shi Zhe). Pékin : Jiuzhou Publishing House.
- SISTO, Antonella. 2014. *Film Sound in Italy: Listening to the Screen*. New York : Palgrave Macmillan.
- VOLLAND, Nicolai. 2017. *Socialist Cosmopolitanism: The Chinese Literary Universe, 1945-1965*. New York : Columbia University Press.
- WANG, Tingjun 王霆鈞. 2014. *長影的故事* (Changying de gushi, Stories of Changchun Film Studio). Pékin : Sanlian shudian.
- WESTAD, Odd Arne (éd.). 1998. *Brothers in Arms : the Rise and Fall of the Sino-Soviet Alliance, 1945-1963*. Stanford : Stanford University Press.
- XINRU 欣如. 1954. « 艱苦的, 創造性的勞動 » (Jiankude, chuangzaoxingde laodong, The hard and creative work). *Dazhong Dianying* 大眾電影 3 : 26.
- YAMPOLSKY, Mikhail. 1993. « Voice Devoured : Artaud and Borges on Dubbing ». Trad. par Larry P. Joseph. *October* 64 : 57-77.
- YAO, Junchu 姚俊初. 1953. « 我們怎樣製作翻譯片 » (Women zenyang zhizuo fanyipian, How do we make translated films). *Kexue Dazhong* 科學大眾 8 : 296.
- YU, Miin-ling 余敏玲. 2015. *形塑新人: 中共宣傳與蘇聯經驗* (Xingsu xinren: Zhonggong xuanchuan yu Sulian jingyan, Shaping the new man: CCP propaganda and Soviet experiences). Institute of Modern History, Academia Sinica, Taipei.
- ZHANG, Yukun 張玉昆. 1957. « 回憶配演馬特洛索夫的譯製工作 » (Huiyi peiyan Mateluosoufu de yizhi gongzuo, My memory of dubbing Matrossov). *Zhongguo Dianying* 中國電影 11-12 : 116-8.